

**O BEIJO DA PALAVRINHA AFRICANA:
UM ESTUDO SOBRE OBRAS DE MIA COUTO
E DANUTA WOJCIECHOWSKA¹⁴³**

Eloísa Porto Corrêa (UERJ)
eloisaporto@gmail.com

Dedico este artigo a Flavio García e a Luciana Moraes da Silva pelos fantásticos diálogos sobre a obra de Mia Couto e Danuta Wojciechowska.

RESUMO

Este estudo tem o propósito de abordar comparativamente alguns textos literários de Mia Couto, como *O Beijo da Palavrinha*, *O Menino no Sapatinho*, *O Gato e o Escuro*, e textos pictóricos de Danuta Wojciechowska. Para tanto, recorreremos à fortuna crítica da obra do escritor moçambicano, que conta com nomes como García (2013) e Silva (2013). Para o aprofundamento na leitura do texto não verbal, buscaremos apoio também nos estudos sobre a semiótica plástica de pesquisadores como Buoro (2003), autora do livro *Olhos que Pintam: A Leitura da Imagem e o Ensino da Arte*, a fim de melhor criticarmos os formantes topológicos, eidéticos, cromáticos e matéricos que constituem as imagens. Assim, esperamos contribuir para uma compreensão mais ampla de alguns textos não verbais e verbais da literatura moçambicana.

Palavras-chave:

Mia Couto. Danuta Wojciechowska. Literatura moçambicana. Artes plásticas.

A literatura moçambicana é marcada por uma longa tradição oral, pela pluralidade e pela mestiçagem ou, no dizer de Inocência da Mata (2008, p. 9), por “Várias Vozes da Cultura que se mestiçam e se cruzam nas múltiplas margens da sua enunciação”. Trata-se de uma identidade cultural plural, do “ser de um continente que ainda escuta” e que “está disponível para conversar até com os mortos”, por isso revela-se “mais atento a essas outras coisas que parecem estar para além da ciência”, segundo Mia Couto (2005, p. 123).

Percebemos que o escritor moçambicano defende em sua obra uma identidade cultural mestiça. Além disso, problematiza questões étni-

¹⁴³ Uma versão deste trabalho foi apresentada no Congresso Internacional “Português – Língua do Mundo”, na Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, na primeira semana de novembro de 2014.

cas, sociais, políticas, religiosas e até relacionadas à educação e à infância desamparada em sua nação, ainda muito traumatizada pelos longos processos coloniais e pelas batalhas violentas de independência, em pleno século XX, que deixaram áreas minadas em Moçambique até hoje e agravaram a miséria em muitos povoados. É o que notamos não apenas em narrativas como *O Último Voo do Flamingo*, *Vinte e Zinco*, mas também em obras infanto-juvenis do escritor, como *O Beijo da Palavrinha*, *O Gato e o Escuro* e *O Menino no Sapatinho*, que abordaremos neste artigo.

As três obras exploram a expressividade das cores, como o próprio título de uma delas já sugere. A narrativa *O Gato e o Escuro* está centrada na oposição complementar entre o gato claro e o escuro, muitas vezes representados como *Yin Yang*, ou como dia e noite, a fim de fomentar o debate sobre a segregação racial, também explorada em *O Menino no Sapatinho*. Nesta obra, logo na primeira ilustração, notamos o azul escuro e o preto, contrastados por uma fenda esférica amarela clara com um minúsculo bebê escuro ao centro. Como um reflexo invertido do primeiro quadro de ilustração, o seguinte revela um cromatismo predominantemente claro, contrastado por uma esfera escura, vista pela mesma fenda para a página anterior. Além desse pequeno portal para o cromatismo oposto, destaca-se um pequeno menino escuro, com seu cordão umbilical ligado ao exterior amarelo claro.

Como se a gata clara estivesse grávida do gatinho escuro, logo na primeira página de *O Gato e o Escuro*, encontramos no centro um misto de barriga de grávida, pedestal, caixa mágica e livro amarelo com manchas mais escuras, as quais são faces felinas escuras na pele clara. No cimo do livro-barriga, um pequeno gato preto, funciona como reflexo invertido da grande gata clara dona da barriga-livro e deitada em um livro aberto bem maior. Num jogo de espelhos ou num teatro de sombras, a comprida gata amarela, com corpo que se estende para além dos limites da página, tanto pode estar a gerar em seu livro-barriga os gatos de várias cores que vão surgir na história; como pode estar a refletir ou ser refletida no/do gato a sua frente, com formatos, ângulos e sombras sugestivas dessa possibilidade. A probabilidade desses múltiplos espelhamentos entre personagens e até entre narrador-leitor e autor se justifica até em função das conhecidas causas para a mudança de nome do escritor (de Antônio Emílio Leite Couto) para Mia Couto: o amor pelos gatos. Essa seria já razão suficiente para explicar a escolha do animal para representar as relações entre os homens. Além disso, o pequeno gato preto, unido ao

seu livro-progenitor-pedestal, produz uma sombra comprida como é o formato do gato amarelo maior.

Deste modo, notamos que a narrativa trabalha esses "olhares invertidos em diálogo", parafraseando García (2013, p. 23-24), de modo que claro e escuro, pequeno e grande, finito e infinito, sólito e insólito, eu e outro, identidade e alteridade se confrontam, opõem-se e se completam uns aos outros nas páginas dos livros. As cores escuras e claras assumem uma significação bastante sugestiva da diversidade étnica moçambicana, nação onde nasceu e cresceu o escritor Mia Couto, de origem portuguesa, numa época de movimentos de orgulho racial, como o *Negritude*, de lutas de independência e combate ao colonizador europeu.

Em *O Beijo da Palavrinha*, os contrastes cromáticos também são explorados, através do azul do mar, cor fria e refrescante, contraposta a tons de vermelho, cor quente usada para intensificar o calor nos ambientes. Torna-se tão difícil a vida dos pobres, que o calor chega a afetar até a capacidade de sonhar de personagens como a "menina que nunca vira o mar": "depressa ela saía do sonho, pois seus pés descalços escaldavam na areia quente" (*OBP*, p. 6, 8).

A ausência do verde nas paisagens verbais e não verbais das obras é outra particularidade cromática que expressa como o cenário é inóspito e como são escassos os recursos naturais, tão necessários à sobrevivência de personagens nessas narrativas.

Além da exploração significativa das cores, as obras de Mia Couto abordam a ligação do sujeito com a ancestralidade e com uma natureza animista, via de acesso ao sagrado e fonte de diálogo com as tradições locais. Por isso, na literatura miacoutiana, como na de muitos escritores africanos, "mito e realidade formam um todo coerente" (TUTIKIAN, 2006, p. 59), "opondo-se ao discurso do poder"; de forma que, não raro, essa dimensão fantástica "emigrada das cosmogonias africanas" é usada para denunciar problemas enfrentados pelos moçambicanos e para confrontar o mundo tradicional com o moderno, como ensina Petrov (2007, p. 679). Assim, o escritor parte do local, dos "traços das crenças de seu povo (*mirabilia*)", para uma "perspectiva universalizante" e crítica sobre as relações entre os seres no mundo, de acordo com Luciana Morais da Silva (2013, p. 15).

Sobre essa perspectiva mágica da cultura africana, García (2013, p. 22) ensina que, dentro das crenças e práticas animistas africanas, eram comuns árvores sagradas que "ocupavam espaço privilegiado nas comu-

nidade", animais mitológicos que "faziam a ponte entre o mundo dos vivos e o dos mortos", espectros que "retomavam a vida em corpos de vivos", entre outros elementos tribais comumente retomados na literatura, em busca de resgatar as tradições ancestrais e de "encontrar alguma identidade nacional possível". Trata-se de uma "atitude contra-hegemônica assumida pelos artistas" (GARCÍA, 2013, p. 22), entre eles Mia Couto, muitas vezes.

Na obra *O Beijo da Palavrinha*, por exemplo, encontramos um fio condutor dessa magia animista que atravessa toda a narrativa não verbal de Danuta Wojciechowska. No espaço de cada página aparece a magia, ora como uma faixa de vento que carrega um pó mágico, lançado aos pratos vazios pelo personagem principal, a humilde Maria Poeirinha; ora como um rio que entra e sai do pequeno livro aberto, indo para ou vindo da cabeça da protagonista, ligada à natureza pelos pés descalços: "às vezes sonhava que ela se convertia em rio e seguia com passo lento, como a princesa de um distante livro" (*OBP*, p. 8). Outras vezes esse curso de magia se torna um cardume de peixes que atravessa pairando o espaço desértico do quintal da família da menina, saído das palavras do Tio Litorâneo. Outras, ainda, vê-se uma trilha maravilhosa que sai da árvore velha da tradição moçambicana, força da natureza anímica que toma o lápis, invade o papel e passa a guiar as mãos de Zeca Zonzo, irmão da protagonista já muito enferma, fato que faz o menino querer levar até sua irmã agonizante o mar e a cura. Converte-se, ainda, a faixa mágica em fileira de máscaras, como ancestrais e entidades ligadas aos mitos e ritos religiosos africanos, que passam a velar a agonia final da menina ou conduzem sua transmutação, junto com a força da natureza vinda da árvore e continuada pelas mãos-asas que aquecem a menina em seu leito de morte e pelas mãos-ondas que acalentam os familiares entre as rochas da perda de um ente querido. Outra forma assumida pela faixa mágica é a de rastro luminoso de ave que se torna a menina transmutada, leve e desvanecida, mas ainda presente nas páginas finais, em forma de vulto fantástico, que paira pelo espaço da folha e da casa da família.

Por trabalhos como esses, Danuta Wojciechowska recebeu o Prêmio Nacional de Ilustração de Portugal em 2003, depois de menções especiais do Júri em 1999, 2000, 2001 e 2002. Concorreu ao Prêmio Hans Christian Andersen em 2004, como candidata de Portugal, onde vive e trabalha desde 1984, tendo fundado em Lisboa, em 1992, o ateliê *Lupa Design*, para se dedicar ao desenho e à cenografia. Cidadã do mundo, nasceu em Quebec, no Canadá, em 1960, licenciou-se em *Design* de

Comunicação em Zurique, na Suíça; e se pós-graduou em Educação na Inglaterra.

Voltemos à exploração expressiva de linhas, direções, feitiços e formas (elementos eidéticos) na narrativa não verbal construída por Danuta Wojciechowska para integrar *O Beijo da Palavrinha*. O mágico fio condutor que atravessa toda a obra é usado não apenas para contribuir na descrição de personagens e na configuração de cenários da obra. Mas, sobretudo, esse fio condutor mágico aparece para definir um conceito de natureza animista, direcionando leituras, atribuindo dinamismo e imprecisões misteriosas a elementos do espaço, como também denotando a estagnação de personagens como Poeirinha, durante a doença. Tudo isso para destacar o posterior movimento frenético e misterioso da menina após a transmutação, compondo fatores decisivos na constituição das topologias narrativas, como ensina Buoro (2003, p. 134).

Em *O Gato e o Escuro*, também notamos um fio condutor, uma "linha onde o dia faz fronteira com a noite" (*OGE*, p. 8-9), um caminho ou estrada que atravessa toda a narrativa verbal e não verbal. O gato, em sua peregrinação, tem como ponto de partida o livro ou os livros, na primeira ilustração, e segue pelas linhas-estradas em várias direções, atravessando portais para o escuro, como uma meia lua com estrelas (*OGE*, p. 8-9), depois um portal redondo em forma de gato escuro. Apesar das recomendações da mãe-gata para que não "passasse além de algum pôr de sol" (*OGE*, p. 8-11), o Pintalgato ousa atravessar os portais para o escuro várias vezes, confrontando-se com a noite, dialogando com o escuro, compreendendo-o e identificando-se com ele. Assim, a linha da estrada se converte em fronteira cada vez mais tênue, unindo cada vez mais que separando o dia e a noite, o gato claro e o escuro. E a peregrinação continua em forma de confronto e diálogo entre o gato amarelo e o escuro, que se descobre também gato, no espelho do amarelo. Esse jogo de distinções e identificações só se encerra quando os dois gatos se veem um só no olhar maternal de acolhimento da mãe-gata ou da mãe-natureza: "sorriu bondades, ronronou ternuras", com seu olhar-luar, feito de claro e escuro: "quer ser meu filho?", "Vou-lhe provar que sou mãe dos dois. Olhe bem para os meus olhos e verá"; e "nessa fenda escura, (o gato amarelo) viu um gato preto, enroscado do outro lado do mundo" (*OGE*, p. 22-29), dentro dos olhos da gata amarela.

Aliás, desde a primeira página já se anuncia que "o gatinho preto no cimo dessa história", "tinha sido amarelo", mas sofreu uma "trespassagem de claro para escuro" (*OGE*, p. 6). Talvez por isso sua imagem

não verbal seja preta azulada, mas com uma sombra cinza amarelada. Em suma, a cor em princípio acentua contrastes e oposições aparentemente incontornáveis nos gatos claro e escuro. Mas, ao cabo, o contraste é superado e fica ressaltada a complementaridade desses opostos, identificados e reunidos pela mãe-gata agregadora, como parte do apelo miacoutiano contra a segregação racial.

Assim, durante vários quadros das obras, notamos a complementaridade das cores e das formas usadas. São pontos claros no escuro e pontos escuros no claro, como nos olhos da gata-mãe. O próprio formato do corpo dos gatos é muitas vezes arredondado em forma de portais, lentes e meias-luas, semelhantes às formas e cores do *Yin Yang*, símbolo da complementaridade dos opostos em forma e cor escura e clara.

Prosseguindo na análise dos elementos cromáticos, eidéticos e topológicos das narrativas, em *O Menino no Sapatinho*, vamos analisar mais detidamente as fendas que ligam os quadros ao longo da obra, como uma espécie de fio condutor não verbal que trespassa a narrativa, interpenetrando imagens e deixando antever algo de uma imagem na outra. Essas fendas lembram muitas vezes o formato de olhos, como que buscando interpenetrar os pontos de vista do narrador, dos personagens e até do leitor. Entretanto, por vezes, as fendas convertem-se em bocas, como que para dar voz a personagens moçambicanos humildes, na problematização de situações de desamparo social e mortalidade infantil. Além de olhos e bocas, essas fendas também assumem outras vezes formas de cruz, luz, sapato, furo no sapato, pena e coração de ave.

A fenda em formato de cruz se multiplica pelo quadro seguinte em textura gráfica, recurso muito usado para explorar a repetição de um ou vários motivos ao longo de uma pintura. Essa imagem remete à crucificação de Cristo e ao martírio que precede sua santificação, alguns dos pontos de identificação entre o filho do Deus cristão e o menino no sapatinho, ao menos na concepção da mãe, que descreve seu bebê como um "Jesuzinho empalhado, embrulhadinho dos bichos de cabedal" (*OMS*, p. 20-21). Ainda dentro dessa perspectiva, o sapato-berço humilde e improvisado é visto pela mãe como a manjedoura de Jesus, até porque seu filho também nasce em época de Natal. Além disso, o couro da vaca que origina o sapato é apresentado como duplo dos animais no presépio: "Ainda o filho estava melhor que Cristo – Ao menos um sapato já não é bicho em bruto" (*OMS*, p. 22). A conversão dessa fenda em luz pode ser associada à esperança da mãe-Maria, duplamente martirizada: pela visão do sofrimento do filho, que não consegue atenuar; e pela violência do mari-

do: "o assunto azedava e até degenerou em soco" (OMS, p. 20).

Quando a fenda se converte em furo no sapato ou olho que "espreitava e autorizava o frio" (OMS, p. 21-22) e depois no próprio sapato, marca ainda mais a miséria e o desamparo da família e do pai descalço, que aprende a andar apenas com um pé de sapato, dono de dois pés esquerdos: "o mais esquerdo e o menos esquerdo" (OMS, p. 14). Desajustado, "descrente de tudo", sem "tempo (até) para ser desempregado", "do bar para o quarto, de casa para a cervejaria" (OMS, p. 12), acaba acentuando a situação de abandono e miséria da família.

O despreparo de todos para a situação de fragilidade do filho fica evidenciado não só na falta de berço para amparar o recém-nascido minúsculo, mas também na falta de recursos para prover à casa e de instituições que socorram a família. O responsável pelo sustento da família não tem condições econômicas, nem emocionais para sustentar nem a si próprio, entregando-se à bebida e deixando a mulher sozinha. Sem estrutura familiar e social, a mãe não encontra alternativas a não ser improvisar uma incubadora-sapato e rezar pelo filho desnutrido, raquítico e/ou prematuro: "pediu a Deus que fosse dado ao seu menino o tamanho que lhe era devido" (OMS, p. 21-22). Ambas as tentativas de salvar o menino, entretanto, fracassam.

Então, a fenda toma a forma de pena, imagem recorrente na obra *O Menino no Sapatinho*, mas também em obras como *O Beijo da Palavrinha*, nas quais a palavra é explorada por sua plurissignificação, tanto no texto verbal, quanto no não verbal, nos vários sentidos camonianos para a palavra pena e em outros ainda: "pena do voar", de ave, proteção ou sonho; "pena do tormento", dor, dó ou fuga; "pena de escrever" e até em sentido de transmutação. No sentido de sonho, temos a mãe de *O Menino no Sapatinho* desejando que o filho se desenvolva e os familiares da Poeirinha de *O Beijo da Palavrinha* sonhando que a menina conheça o mar e que se cure. No sentido de proteção, temos, logo na primeira ilustração de *O Menino no Sapatinho*, inúmeras penas constituindo uma enorme asa aberta, que pode sugerir a proteção da ave-mãe ao seu filhote, posto sob as asas; ou da natureza ao seu ente frágil e debilitado, no caso o menino recém-nascido. No sentido de fuga, temos o pai "bebado", que busca esquecer problemas, frustrações, mágoas e carências. No sentido de dó, temos os narradores e personagens se condoem dos que sofrem, sobretudo as mães apiedadas de seus filhos moribundos: Poeirinha e o menino no sapatinho. Em *O Gato e o Escuro*, o gato claro se compadece do "escuro, coitado": "Que vida a dele, sempre afastado da luz" (OGE, p.

18-19), identificando-se com ele e, depois, convertendo-se em gato escuro. No sentido da "pena do tormento", então, todos os personagens e narradores parecem sofrer, mas a mãe do menino no sapatinho ainda sofre mais, alvo da violência doméstica do marido.

Além disso, as imagens não verbais de penas junto das microbio-
grafias dos autores remetem inclusive à "pena de escrever" de Danuta Wojciechowska e Mia Couto.

A "pena de voar" parece se aplicar nessas narrativas, num sentido diferente do camoniano, também para a transmutação, pela qual passariam os sujeitos após a morte, reintegrando-se à natureza dinâmica. Nesse processo, a matéria voltaria para o útero da terra, como ocorre com o corpo do menino ao fim de *O Menino no Sapatinho*. Mas, uma parte imaterial, evanescente pairaria no ar, voando pelo espaço em *O Beijo da Palavrinha*: "Do leito de Poeirinha ergueu-se uma gaivota branca, como se fosse um lençol agitado pelo vento. Era Maria Poeirinha que se erguia? Era um simples remoinho de areia branca? Ou era ela seguindo no rio, debaixo do manto feito de remoinhos, remendos e retalhos?" (*OBP*, p. 26). Aliás, ainda ao agonizar, a menina parece já começar sua transmutação em ave: "o seu respirar era o de um fatigado passarinho" (*OBP*, p. 14).

Desde o nascimento, o menino de *O Menino no Sapatinho* também é acompanhado das penas, sobretudo no texto não verbal, como elas prenunciavam a morte e a fragilidade da pequena vida dele, ou como se sugerissem que o ente da natureza é volátil antes do nascimento e após a morte, ainda na linha da transmutação e do animismo, próprios das culturas africanas.

Entretanto, a pena também remete à ideia cristã de anjo, difundida entre os africanos há algum tempo pelas religiões europeias e pelas americanas, mais recentemente. Podemos afirmar essa marca cristã até por causa dos vários motivos natalinos explorados na obra, incluindo a imagem de Jesus na manjedoura, como vimos.

Além das fendas em forma de olhos e penas, há texturas gráficas de penas, olhos e de passos em várias ilustrações das obras, como as pegadas do gato em *O Gato e o Escuro*, as do pai de *O Menino no Sapatinho*, com um pé calçado e outro descalço. Além disso, há as ondas em *O Beijo da Palavrinha*, outro meio de viajar e peregrinar. É como se os narradores sugerissem que os personagens precisam peregrinar: andar, navegar, voar e olhar, enfim viver, conhecer e sonhar, para buscar soluções

para suas situações-problemáticas que enfrentam; ou como se a existência fosse uma peregrinação, feita de dificuldades, aprendizagens e desejos: "Podia continuar pobre, mas havia, do outro lado do horizonte, uma luz que fazia a espera valer a pena", nas palavras do Tio Jaime Litorâneo (*OBP*, p. 10).

Por isso, os elementos terra, ar e água ganham destaque nessas narrativas, em que a natureza é extremamente dinâmica e mágica. A terra é o escaldante terreno por onde personagens enfrentam dificuldades; por outro lado também é o acolhedor útero e derradeiro lar, que protege o menino e outros entes naturais ao fim de *O Menino no Sapatinho*. O mar aparece como positivo espaço de realização de sonhos, de acordo com o Tio Litorâneo: "Quem nunca viu o mar, não sabe o que é chorar!" (*OBP*, p. 10); também como cura para diferentes males: "salvadora viagem, para que se curasse" (*OBP*, p. 12); mote de aprendizagens e de crescimento pessoal: "Para que renascesse tomando conta daquelas praias de areias e ondas", "e descobrisse outras praias dentro dela" (*OBP*, p. 12). Mas, também como perigoso obstáculo, difícil de vencer, capaz de matar e afogar sonhos: "Há coisas que se podem fazer pela metade, mas enfrentar o mar pede a nossa alma toda inteira" (*OBP*, p. 10). O ar, para além do sufocante calor de *O Beijo da Palavrinha*, surge também como o derradeiro espaço em que a liberdade e a felicidade são atingidas pela menina ao fim do texto não verbal de *O Beijo da Palavrinha* e, antes, como sopro de vida: "Zonzo levantou os dedos da irmã e soprou neles como se corrigisse um defeito e os ensinasse a decifrar a lisa brancura do papel" (*OBP*, p. 18). Assim, dá nova vida à irmã e possibilita a realização de seu último desejo: "O meu dedo já está a espreitar" (*OBP*, p. 18).

Os passos ou pegadas nos textos não verbais, como as peregrinações de personagens nas narrativas verbais remetem também à ideia de busca de compreensão da identidade e da alteridade ou a uma busca de compreensão da identidade na alteridade moçambicana. Com isso, o gato escuro e o claro, o eu e o outro se tornam ora diferenciados, ora identificados um no outro. Trata-se da palavra e da imagem como formas "de pensar não só a linguagem (verbal e não verbal, no caso), mas também a história de seu país e do mundo", as relações entre os povos e a identidade nacional plural moçambicana, como diria Carmen Tindó Ribeiro Seco (2000, p. 265).

A imagem de olho enquanto portal é bastante explorada por Danna Wojciechowska nas narrativas não verbais, como também a oposição entre formas arredondadas e quadradas, de maneira que muitas vezes

a forma quadrada (janela, foto) denota um encarceramento do sujeito em espaço civilizacional e as formas arredondadas (ondas do mar, lua, olhos) são usadas para representar a plenitude, a liberdade e continuidade cíclica da natureza. Por outro lado, a janela, o livro, a lua e os olhos representados nos textos também podem se apresentar enquanto portais para a imaginação, o maravilhoso ou para encontrar a alteridade e a diferença. Basta o homem desafiar seus medos e hábitos, atravessando esses portais, que aceitará e se enriquecerá com a diferença, o inesperado e o novo, como fez o Pintalгато.

O portal em forma de meia lua, encontrado em *O Gato e o Escuro*, lembra a imagem de uma lente, de um olho. Essa imagem remete tanto para o fim da narrativa, em que o gato claro se vê escuro no interior dos olhos da mãe-gata, quanto para os olhos de *O Menino no Sapatinho*, portais vazados de um quadro para outro. Aliás, meia lua e círculo remetem também às imagens de sol e lua, dia e noite, claro e escuro, também recorrentes nas obras, como já vimos.

O contraste entre formas geométricas chama atenção logo nas capas de *O Beijo da Palavrinha*. A primeira capa apresenta uma imagem circular, com movimento e vida, troca de afagos, cumplicidade e integração entre menina e natureza: menina, ave e água. Enquanto isso, a última capa apresenta uma figura quadrada ou enquadrada e estática, presa: uma fotografia pendurada na parede, solitária, melancólica, de olhar perdido e sem viço. Em suma, a vida em *continuum* na natureza animista da primeira capa contrasta com o retrato artificial estático, preso na parede e imobilizado. Assim, confrontam-se a tradição africana de contínuas transmutações numa sagrada natureza animista, com o retrato da civilização moderna materialista, em que a morte pode ser vista como o fim de tudo, na perspectiva científica; ou como passaporte para outros mundos, na perspectiva religiosa cristã, de céu e inferno; e em que a natureza muitas vezes não é nem mesmo respeitada.

Em *O Gato e o Escuro*, também as ilustrações de capa são extremamente significativas e, em contraste, revelam também uma síntese da obra. Enquanto na primeira capa temos um enorme gato alado atravessando um portal em forma de meia lua, para a escuridão; na última capa temos uma janela com vista para a lua. Mais uma vez, a primeira capa apresenta a imaginação sem limites, seja pela linha da ficção ou da transmutação na natureza animista. Já a capa final apresenta a limitação moderna da casa, do encerramento contemplativo na civilização. Por um lado, na primeira capa, o portal em forma de meia lua, que lembra uma

lente ocular, permite transitar entre os dois mundos: o sólito e o insólito, o natural e o sobrenatural, o claro e o escuro, o mundo do eu e o do outro, a identidade e a alteridade, que trocam papéis ou interpenetram-se. Por outro lado, na última capa, os olhos observadores ficam presos atrás da janela, estando o mundo da lua ou o da imaginação para além, distante do narrador e do leitor, ambos encerrados ou encarcerados na casa-civilização, separados da natureza, isolados.

A menina de *O Beijo da Palavrinha* aparece de olhos fechados na capa inicial e em vários quadros dentro da obra, estando de olhos mais abertos em ilustrações relacionadas à imaginação, como quando se finge de "princesa de um distante livro" (*OBP*, p. 8-9) ou diante do mar, trazido pelo irmão ou pelo Tio Litorâneo. Mas, seus olhos abertos mais expressivos são os olhos tristes e perdidos da fotografia final, postos no vazio do nada, porque retirada da natureza e fixada na artificialidade do retrato, neste caso.

Já em *O Menino no Sapatinho*, notamos que a diminuta presença inicial do bebê de *O Menino no Sapatinho* é marcada pela falta de contato com o mundo exterior, tanto por causa dos olhos quase sempre fechados, quanto por causa da debilidade, do raquitismo ou desnutrição do recém-nascido, no rés do chão-sapato. Contrastando com a presença, mas corroborando a ideia de que essa presença já está algo ausente, encontramos a significativa ausência do bebê na capa final. O vermelho sangue da capa pode expressar mais que os riscos de morte de uma criança indefesa e negligenciada, pode remeter ao alto índice de mortalidade infantil em Moçambique.

Por outro lado, nenhum vestígio mais parece restar do bebê na capa final, além de uma sombra ondulante do sapato-pegada do pai, que servia de berço ao bebê. Aliás, sapato esquerdo, para ficar bem ressaltada a situação crítica do menino, de azar ou mau agouro. No último quadro antes da capa final, fica registrada a última imagem do bebê, ainda dormindo; só que agora de novo como um feto, no ventre da mãe-terra ou mãe-natureza, que parece estar continuando a gestação do menino, interrompida pelo nascimento prematuro. A mãe-natureza se mostra solidária à mãe do bebê, acolhendo e continuando a cuidar do desvalido. De algum modo, a natureza perpetua vidas nessa textura gráfica anterior à capa final.

Em *O Beijo da Palavrinha*, notamos uma exploração dos formatos das letras para interpenetrar a literatura de natureza animista. As on-

dulações da letra "m" vão tomando o espaço em formas e cor até que o mar chega ao quarto da menina, através da letra-imaginação do irmão com a convivência do narrador: "A letra "m" é feita de que? É feita de vagas, líquidas linhas que sobem e descem!" (*OBP*, p. 20). O tio, que anuncia e prepara a chegada do mar, parece hesitar um intervalo até a cumplicidade final, que antecede a morte: "Calem-se todos: já se escuta o marulhar!" (*OBP*, p. 25).

Do mesmo modo que os peixes invadem o texto não verbal logo na primeira aparição do Tio Litorâneo e da mesma maneira como a letra "m" vai transformando o cenário do quarto; uma ave parece nascer a letra "a" (*OBP*, p. 22), como se a letra "a" fosse uma espécie de ovo, na ilustração. Depois dessa primeira ave, nascida da letra "a"; na página seguinte outras aves surgem sobre o mar diante dos irmãos, que "decidiram não tocar mais na letra para não espantar o pássaro que havia nela" (*OBP*, p. 22). Entretanto, nesse cenário insólito ou imaginário, a cerca onde o pássaro pousa lembra o pau a pique nas paredes da casa em que estão os irmãos, como resquício da paisagem sólita na insólita desse último desejo da menina, satisfeito pelo irmão ou pelos antepassados, que vão tomando conta do ambiente não verbal, através das máscaras, mãos-asas e mãos-ondas, providenciando a transmutação da menina.

O "r" se multiplica, espalhando rochas de dor e morte pelo quarto, lavado pelo mar de lágrimas, como a que escorre da face do tio, acariciado pelo mar de mãos dos antepassados que se espalham pelo ambiente, preparando a transmutação da menina. É o mesmo mar que leva a menina para fora do quarto, agarrada a uma letra "r" no texto não verbal, a uma rocha, misto de dor da morte, da passagem e de salvação da dor material: "E os dedos da menina magoaram-se no "r" duro, rugoso, com suas ásperas arestas" (*OBP*, p. 22). Duplicando o mar salgado de transmutação em processo de finalização, surgem as lágrimas do tio, ferido pelas rochas de dor.

Ao mesmo tempo em que a menina desaparece da presença da família no texto não verbal, ela já se faz presente em outro quadrinho, isolada em uma pequena ilustração em forma de peixe, carregada por uma rocha em forma de "r" para fora da casa num mar azul. Nessas cenas, o sólito e o insólito, elementos da natureza e da sobrenatural ancestralidade parecem solidários na tarefa de curar os que ficam e guiar a menina que transmuta.

Além de fios condutores verbais e não verbais que costuram cada

narrativa internamente, podemos identificar alguns que costuram as três obras umas às outras. Exemplo disso são os já mencionados passos ou pegadas e as penas, como também os retalhos de que falaremos agora, retalhos presentes na colcha que cobre a menina no texto não verbal (*OBP*, p. 16), ou na que ela arrasta até em seus humildes sonhos: "manto feito de remoinhos, remendos e retalhos" (*OBP*, p. 8, 26), e que aparecem duplicados no boi de retalhos (*OMS*, p. 20-21) não verbais, que origina o sapato-berço do menino. Esse boi em retalhos, como a colcha de retalhos da menina, remetem ao improviso, ao reuso de materiais da natureza para a sobrevivências desses sujeitos humildes; e também a essa identidade cultural feita de retalhos, na pluralidade, na diversidade das várias línguas e culturas nativas locais, somadas às várias línguas e culturas transplantadas, como a portuguesa colonizadora. Essa imagem da colcha de retalhos que cobre esses sujeitos moçambicanos remete aos dizeres de Mata (2008, p. 9), mencionados na introdução desse artigo, sobre as "Várias Vozes da Cultura que se mestiçam e se cruzam nas múltiplas margens da sua enunciação" e do próprio Mia Couto (2005, p. 104), sobre como "Moçambique é uma nação de muitas nações, supranacional".

Inclusive, as imagens das religiosidades africanas e cristãs usadas nas obras, através das máscaras dos antepassados em *OBP* e do Cristo na manjedoura, em *O Menino no Sapatinho*, confirmam essa ideia de colcha de retalhos culturais. Por isso, alternam-se imagens de asas e penas de transmigração com imagens de anjos católicos, ainda que estes venham problematizados, como objetos de consumo: "anjos da guarda estão a preço que os pobres nem ousam" (*OMS*, p. 22).

A igreja aparece como excludente e capitalista, ignorando a miséria, desamparando os pobres, incentivando o consumo ou explorando o comércio, através de festas como o Natal (*OMS*, p. 26). Entretanto, o Natal dos pobres é feito de "sobras" e desejos humildes de satisfação das necessidades básicas. A mulher abnegada não deseja nada para si, mas para entes queridos de sua família, que Deus dê "ao seu menino o tamanho que lhe era devido", um "adequado berço" e um "calçado novo para seu homem" (*OMS*, p. 26). Nessas expressões de fé e nesses desejos, a mulher demonstra ingenuidade: "devoção de Eva, antes de haver macieira" (*OMS*, p. 26), iludida pela Igreja que "aprendera dos brancos" (*OMS*, p. 28).

Mas, a ingenuidade e a fé da mulher humilde contrastam com o senso crítico e o desengano do narrador, comovido com o drama dos pobres e convencido de que se trata de engodo a promessa cristã, o que tor-

na inútil e estéril a espera da mãe iludida: "deixou o sapatinho na janela para uma qualquer improvabilíssima oferta que lhe miraculasse o lar" (OMS, p. 28). Ao lado desse contraste entre a consciência do narrador e a ingenuidade da personagem, notamos que o vigor, a esperança e a fé luminosa da mulher humilde contrastam com o momento em que ela é "engolidada pelo cansaço", pelo "escuro dessa noite" e pelo "silêncio espesso" das divindades católicas (OMS, p. 23). A esperança se encerra na ausência de milagre: "vago vazio" (OMS, p. 30), já prevista pelo narrador, mas que a mulher considera como milagre, seguindo a ótica católica. A imobilidade, a esterilidade e a perda conformada são as marcas desse Natal dos pobres.

Em *O Beijo da Palavrinha*, diferentemente do contexto cristianizado de *O Menino no Sapatinho*, a mãe, também sem alternativas para salvar a filha: "sem saber o que fazer, sem saber o que dizer", apela para a tradição e "entoa as velhas melodias de embalar" (OBP, p. 14). Entretanto, se os ancestrais da tradição não evitam a morte da menina, também não silenciam, não desamparam a família. Ao contrário, guiam a menina em sua transmutação, consolam os entes familiares e, antes disso, até protelam o momento derradeiro da criança, para que a transição seja mais suave e menos traumática para todos. É o que notamos nas já comentadas cenas em que Zonzo leva a palavra mar para mostrar à irmã. A presença dos ancestrais fica bem representada não apenas no texto não verbal, mas também em passagens como: "ficou olhando para a folha parecendo que não entendia o que ele mesmo escrevera" (OBP, p. 16). No fragmento verbal, também percebemos que a mão do menino parece ter sido guiada por alguma força sobrenatural superior, além da compreensão da criança. Aliás, tal força incompreensível fica muito bem representada na linguagem não verbal pela já referida faixa de magia que sai da árvore para a caneta e o papel de posse do menino. Essa força parece ter inspirado o menino a distrair a irmã e a tentar tornar a transmutação da menina menos traumática, satisfazendo-lhe um desejo ou colocando-a em contato com um elemento da natureza curativo, o mar: "Já se preparavam as finais despedidas, quando o irmão Zeca Zonzo trouxe um papel e uma caneta. – Vou-lhe mostrar o mar maninha!" (OBP, p. 14).

Mais um indício possível dessa inspiração superior seria o fato de a escrita da criança fugir do senso comum: "Todos pensaram que ele iria desenhar o oceano. Que iria azular o papel e no meio da cor iria pintar uns peixes. E o sol em cima, como vela em bolo de aniversário. Mas não. Zeca Zonzo rabiscou a palavra mar" (OBP, p. 16). Aliás, no lugar do de-

senho infantil comum de criança humilde, Zonzo opta pela palavra escrita, modo de representar o mundo normalmente preferido pelo adulto intelectual.

Por outro lado, se a palavra portuguesa serve, nesse momento, para amenizar o sofrimento de Poeirinha, também é por intermédio dessa palavra portuguesa que se afoga a menina: mar. É como se alegoricamente essa passagem significasse que uma parte da cultura moçambicana, aculturada, se afoga e morre, como a menina: "Eis minha mana Poeirinha, que foi beijada pelo mar e se afogou numa palavrinha" (*OBP*, p. 28). Isso porque se a língua portuguesa abre um mar de possibilidades artísticas, literárias e culturais; também elimina outras possibilidades de expressão nas línguas nativas e culturas locais que, se não ficam extintas, são cada vez mais transformadas pelas línguas europeias e pelas culturas transplantadas.

A ausência de nomes para a mãe, o pai e o menino em *O Menino no Sapatinho*, e os nomes de alguns personagens de *O Beijo da Palavrinha* endossam a ideia de miséria, desamparo, indignância ou insignificância de algumas figuras. É o caso do nome Maria Poeirinha, por exemplo: Maria é um nome comum, até por sua ligação com o cristianismo, como paradigma de comportamento cristão de abnegação, resignação e sofrimento. Poeira é um elemento indesejável, nocivo para a saúde e minúsculo, ainda mais pelo diminutivo. Essas ideias ficam endossadas pelo próprio comportamento da menina, sem ambições, resignada: "tinha sonhos pequenos, mais de areia que castelos" (*OBP*, p. 6).

Por outro lado, alguns nomes parecem indicar, em *O Beijo da Palavrinha*, uma capacidade de sonhar e/ou uma ligação com a natureza mágica. É o caso do Tio Jaime Litorâneo, aventureiro, livre e ousado o suficiente para buscar a realização de seus sonhos no litoral. É como Zeca Zonzo que mesmo sendo, segundo o narrador, "desprovido de juízo", distraído e perdido, até por conta da doença da irmã; também demonstra uma capacidade de sonhar, imaginar: "cabeça sempre no ar, as ideias lhe voavam como balões em final de festa" (*OBP*, p. 6). E, mais que isso, parece, como o tio, demonstrar uma capacidade de buscar e de concretizar os sonhos também, como faz trazendo o mar para o quarto e para a vida da irmã moribunda. Além disso, notamos também nesse gesto a ligação forte do menino com a natureza mágica, como a do tio.

Em outras figuras pobres, diferentemente de Zonzo e Litorâneo, observamos a falta de voz ativa. Exemplo disso é a mãe de *O Menino no*

Sapatinho, que "só tinha fala na igreja", "no resto, pouco falava" (OMS, p. 10) e até para o filho "não falava: assoviava, feita ave", julgando "que o filho não tinha entendimento para palavra, só língua de pássaro lhe tocava o reduzido coração" (OMS, p. 12). Obviamente, o menino de *O Menino no Sapatinho* não tem voz ativa ainda e também não impõe sua presença, não interage com o exterior, nem em choro: "nem se ouvia o choro", "sabia-se de sua tristeza pelas lágrimas" apenas, mas "de tão leves, nem lhe desciam pelo rosto, subiam pelo ar e vogavam suspensas" (OMS, p. 11). Os diminutivos ajudam a marcar essa ideia de não pertencimento, de alheamento do menino, que não se faz presente no contexto familiar: "tão minimozito que todos seus dedos são mindinhos" (OMS, p. 7) e chora "lagriminha". De forma similar, a mãe e o pai também se diminuem ou se anulam, segundo o narrador, já que a mãe "tinha aprendido a ser de outra dimensão, florindo com o capim, sem cor nem cheiro"; e o pai é descrito pelo narrador como um "fiorrapo" bêbado e "descrente de tudo" (OMS, p. 12). Enfim, em todos os casos, notamos o quão diminutos ficam na narrativa esses pobres.

Não coincidentemente as figuras mais silenciosas e diminuídas na obra ainda são as mais cristianizadas de *O Menino no Sapatinho*, enquanto as poucas que ainda superam algumas adversidades estão mais ligadas às culturas locais moçambicanas em *O Beijo da Palavrinha*.

Assim, as narrativas de Mía Couto dão voz a moçambicanos humildes silenciados, à ancestralidades e às tradições locais, problematizando questões culturais e religiosas; denunciando mazelas; defendendo a diversidade e se posicionando contra a segregação racial, a intolerância e a violência, bem como valorizando a natureza e a identidade cultural moçambicana plural. Tudo isso sem perder a oportunidade de problematizar até a palavra salvadora, ciente de que uma língua, enquanto se impõe como instrumento de representação e de expressão, pode estar a silenciar outras línguas, outras vozes, outras expressões culturais.

Por isso, mesmo que um dos títulos das obras sugira afago, carícia: *O Beijo da Palavrinha*, a obra de Mía Couto e Danuta Wojciechowska não é consoladora, antes mostra-se muito mais inquietante, partindo de confrontos ou apresentando desafios, como notamos no confronto entre *O Gato e o Escuro* e no desafio de salvar *O Menino no Sapatinho*. Poucas vezes, o saldo final parece positivo como na síntese agregadora e enriquecedora entre *O Gato e o Escuro*. Muitas vezes, as perdas e dificuldades sem solução frustram encantadoramente, como em *O Beijo da Palavrinha* e *O Menino no Sapatinho*. Entretanto, sempre se trata da arte

usada para se pensar, acima de tudo, o Homem, que produz a arte, que governa o mundo, que se relaciona com a natureza, que se relaciona com outros homens, que usa a linguagem como instrumento de poder.

Deste modo, através dessas obras literárias, estamos a problematizar e a transformar, com Mia Couto e Danuta Wojciechowska, o Homem, a arte, as linguagens artísticas, as culturas e Histórias de Moçambique e do mundo. Esse é o beijo da palavrinha africana de Mia Couto, o beijo que mata as ilusões, a palavra que salva afogando, ou que tenta salvar pela conscientização, pelo incômodo que talvez motive alguma ação futura, mesmo numa escrita para crianças, aliás, sobretudo numa escrita para crianças.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMORIM, Cláudia. Estilhos da guerra na obra de Lobo Antunes e de Pepetela. *O Marrare*, n. 7. Rio de Janeiro: UERJ, 2006. Disponível em: <<http://www.omarrare.uerj.br/numero7/claudia.htm>>.

APA, Livia; BARBEITOS, Arlindo; DÁSKALOS, Maria Alexandre (Orgs.). *Poesia africana de língua portuguesa*: antologia. Rio de Janeiro: Lacerda, 2003.

BUORO, Amélia Bueno. *Olhos que pintam*: a leitura da imagem e o ensino da arte. 2. ed. São Paulo: Educ/Fapesp/Cortez, 2003.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: _____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

COUTO, Mia. *O gato e o escuro*. Ilustrações de Danuta Wojciechowska. Lisboa: Caminho, 2001.

_____. *Pensatempos*: textos de opinião. Lisboa: Caminho, 2005.

_____. *O beijo da palavrinha*. Ilustrações de Malangatana. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2006.

_____. *O beijo da palavrinha*. Ilustrações de Danuta Wojciechowska. Lisboa: Caminho, 2008.

_____. *A menina sem palavras*. O não desaparecimento de Maria Sombriinha (segunda história para Rita). In: *Contos do nascer da terra*. 7a edição. Portugal: Caminho, 2009.

_____. *O menino no sapatinho*. Ilustrações de Danuta Wojciechowska.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Lisboa: Caminho, 2013.

GARCÍA, F. *Discursos fantásticos de Mia Couto*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2013.

LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

MATA, Inocência. Prefácio. In: FONSECA et al. *Mia Couto: espaços ficcionais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008, p. 7-10.

OLIVEIRA, Ana Cláudia de (Org.). *Semiótica plástica*. São Paulo: Hacker, 2004.

OLIVEIRA, Rui de. *Pelos jardins Boboli*. Reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

PETROV, P. O universo romanesco de Mia Couto. In: NÓBREGA et al. *Estudos de literaturas africanas: cinco povos, cinco nações*. Coimbra: Novo Imbondeiro, 2007, p. 672-681.

SECCO, C. T. R. Mia Couto e a incurável doença de sonhar. In: SEPÚLVEDA et al (Org.). *África & Brasil: letras em laços*. Rio de Janeiro: Atlântida, 2000, p. 261-268.

_____. Sonhos, Paisagens e Memórias na Poesia Moçambicana Contemporânea. In: União dos Escritores Angolanos, 2002. Disponível em: <<http://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/241-sonhos-paisagens-e-mem%C3%B3rias-na-poesia-mo%C3%A7ambicana-contempor%C3%A2nea>>.

SILVA, L. *Novas insólitas veredas: leituras de A Varanda do Frangipani, de Mia Couto*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2013.

TUTIKIAN, J. F. Mia Couto: uma criação universal para a identidade nacional. In: _____. *Velhas identidades novas – o pós-colonialismo e a emergência das nações de língua portuguesa*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2006, p. 57-88.